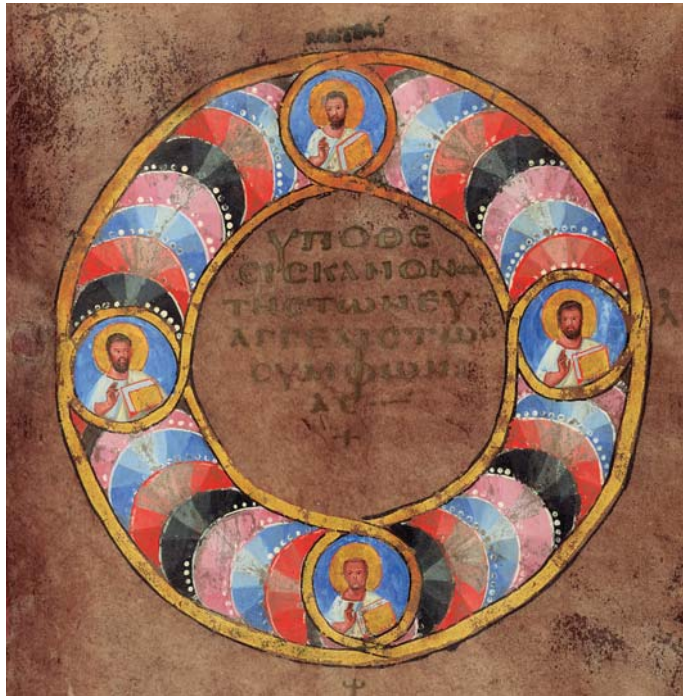
Le miniature del Codice Purpureo di Rossano

dal testo dell'opera di

Antonio Muñoz

pubblicata a Roma nel 1907

a cura di Martino A. Rizzo



www.CodicePurpureoRossanese.it
www.CodiceRossanese.it
www.AnticaBibliotecaCoriglianoRossano.it

Le miniature del Codice Purpureo di Rossano

dal testo dell'opera di
Antonio Muñoz
pubblicata a Roma nel 1907

a cura di Martino A. Rizzo

www.CodicePurpureoRossanese.it
www.CodiceRossanese.it
www.AnticaBibliotecaCoriglianoRossano.it

Il testo dell'opera del prof. Antonio Muñoz, pubblicata a Roma nel 1907, viene qui liberamente riproposto in forma corrente e senza annotazioni.

Copia cartacea
ISBN 9791220053990

E-book
ISBN 9791220054003

© 2019 Martino A. Rizzo
www.AnticaBibliotecaCoriglianoRossano.it

Tipografia Coppini - Firenze, novembre 2019

INTRODUZIONE

Il Codice Purpureo Rossanese è un evangelario greco, di origine e datazione incerta, che è custodito presso il Museo Diocesano di Rossano, nel comune di Corigliano-Rossano. Nel 2015 è stato riconosciuto patrimonio dell'umanità e inserito dall'Unesco nelle "*New inscriptions on the International Memory of the World Register*".
Gli studiosi ritengono che il Codex sia stato creato tra il IV e il VII secolo d.C., con molta probabilità il VI secolo, e dal confronto con altri Codici, sono propensi a ritenere la Siria, Antiochia, come luogo di realizzazione.
Nemmeno si conosce come fece ad arrivare a Rossano. Forse portato da dei monaci, oppure da qualche membro della famiglia imperiale di Bisanzio che per un periodo designò Rossano come importante centro dei suoi possedimenti italiani.
Degli originari 400 fogli di pergamena lavorata, oggi ne restano 188, che riportano tutto il Vangelo di Matteo, quasi tutto quello di Marco e una parte della lettera di Eusebio a Copiano sulla concordanza dei Vangeli.
I fogli sono di colore purpureo – colore imperiale, che appunto fa presumere l'alto lignaggio dei proprietari dell'epoca – e hanno le prime tre righe, l'incipit dei Vangeli, scritte in oro, mentre il resto è scritto in argento.
Splendide sono le miniature contenute nell'Evangelario. Dodici raffigurano in modo esemplare episodi della vita di Gesù, una riproduce una cornice rotonda con quattro medaglioni con gli Evangelisti, un'altra fa da cornice dell'epistola di Eusebio, mentre l'ultima è il ritratto di Marco.
Antonio Muñoz, grande storico dell'arte, nel 1907, col suo testo "*Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*", condusse uno studio minuzioso sul Codice e in particolare sulle miniature, ap-

profondendone il carattere, lo stile, il valore e ripercorrendone la storia; avendo avuto modo di analizzarlo e fotografarlo a Grottaferrata in occasione della mostra bizantina che lì si tenne tra il 1905 e il 1906, e quindi riportando nel suo lavoro anche le immagini in tricomia di un Codice ancora da restaurare.
Il tal modo ha lasciato una precisa, dettagliata, esauriente e sempre attuale descrizione delle miniature, che mise a confronto con quelle del *Codex Sinopensis*, del VI secolo, conservato nella Bibliothèque Nationale de France.
Adesso la descrizione delle miniature che fece il Muñoz viene liberamente riproposta nel presente libriccino, alleggerita dalle parti relative al confronto col *Codex Sinopensis* e da quelle squisitamente tecniche, proprie degli specialisti del settore, e attualizzandola, in modo da renderla fruibile a un pubblico non di specialisti, come è il curatore di questo libro. Inoltre, ogni descrizione, a differenza dell'originale, è stata fatta precedere dalla corrispondente miniatura, e corredata di immagini di dettaglio che mettono in risalto i particolari più significativi.
Di questa violenza fatta al Suo testo si chiede venia al prof. Muñoz, precisando però che chi volesse gustare e approfondire il Suo studio, direttamente nella versione originale e integrale de "*Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*", da oggi può più facilmente reperirlo grazie al portale AnticaBibliotecaCoriglianoRossano agli indirizzi web

www.CodicePurpureoRossanese.it
www.CodiceRossanese.it
www.CodexPurpureusRossanensis.eu
www.CodexRossanensis.eu

Martino A. Rizzo

PS. Il Muñoz nelle sue argomentazioni cita spesso Oscar Leopold VON GEBHARDT, Adolf VON HARNACK, Arthur HASELOFF, German Alekseevich USOV, Nikolaj POKROVSKIJ, Franz Xaver KRAUS, Nicodemo KONDAKOV, Hans GRAEVEN, Georg STUHLFAUTH, Franz Xaver VON FUNK. Si tratta di studiosi tedeschi e russi che tra l'800 e gli inizi del '900 scrissero del Codex, i loro lavori sono citati in bibliografia.

Tavola I

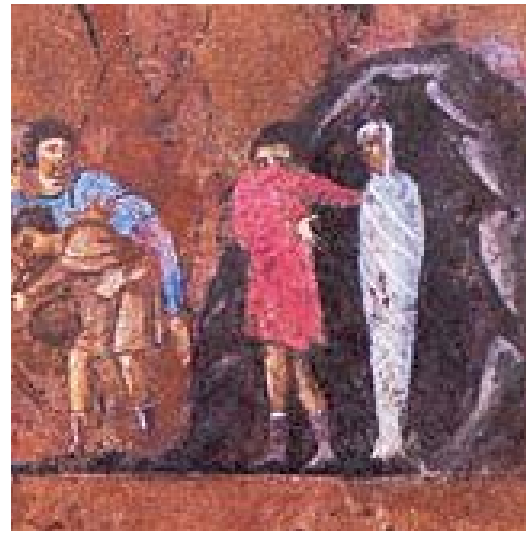
La resurrezione di Lazzaro

Il terreno sul quale si svolge la scena è rappresentato, in questa come in tutte le miniature seguenti, da una striscia ondulata. Nel mezzo, più verso sinistra, sta in piedi Cristo con tunica lunga manicata e imation che lascia libero il braccio destro; ai piedi ha i sandali, intorno al capo un grosso nimbo crocigero; egli non sta assolutamente immobile, ma il piede destro è sollevato come se stesse per fare un passo innanzi. Cristo è seguito da un gruppo di popolo, avanti al quale stanno due apostoli, entrambi vecchi, riconoscibili dal costume (tunica, imation e sandali) diverso da quello degli altri che portano alti calzari, tunica e penula. Nel primo dei due vecchi, che gestisce in atto di meraviglia, Arthur Haseloff riconosce Pietro, nell'altro, di cui vedesi solo la testa, Andrea; su questo torneremo in seguito, nell'analisi iconografica. Innanzi al Cristo stanno inginoc-

chiate due donne: Marta e Maria, tutte avvolte nelle loro vesti, con le mani protese coperte dal manto. In secondo piano, dietro alle donne è rappresentato un gruppo di spettatori di diversa età; il più vicino, si volge al Cristo muovendo la destra in gesto di meraviglia; gli altri si volgono invece a destra dove c'e il sepolcro di Lazzaro. Questo è formato da una caverna pietrosa nel cui interno sta in piedi la mummia di Lazzaro, tutta avvolta nelle fasce, col solo viso scoperto; presso Lazzaro sta un servo in tunica corta, che tiene ritta con la sinistra la mummia, e muove la destra in gesto di meraviglia; il suo volto è coperto a metà dal davanti della tunica rialzata, per difendere il naso e la bocca dal fetore del cadavere. Altri due servi con lo stesso costume volgono le spalle alla grotta allontanandosene; uno si porta la destra al capo in atto di dolore o di sofferenza e avanza la sinistra, stando col busto chinato in avanti; l'altro anche un po'chinato, apre le mani in gesto di meraviglia e volge il capo verso Lazzaro.

Haseloff vede rappresentati nella miniatura due momenti: nel primo le due sorelle chiamano Cristo in aiuto, nel secondo Lazzaro risuscita; ma questo non corrisponderebbe esattamente al racconto

del Vangelo (Giov. XI, 1-45) in cui prima del miracolo soltanto Maria si getta ai piedi del Cristo. Non sono due momenti che l'artista ha riunito in una rappresentazione, ma un momento solo, e precisamente quello successivo alla resurrezione di Lazzaro. Si noti poi che nella nostra miniatura anche la parte a sinistra del Cristo è strettamente collegata con la resurrezione di Lazzaro, perché le persone che seguono il Maestro (Pietro in ispecie) guardano verso la grotta da cui esce la mummia. Lazzaro già si è levato, perciò il Cristo non guarda più lui ma le donne che gli sono prostrate ai piedi.



Esame iconografico

Nella Resurrezione di Lazzaro, una distinzione che subito appare tra i monumenti occidentali e gli orientali è che, in genere, nei primi la tomba è rappresentata da un'edicola, nei secondi da una grotta, come nel Rossanese. L'Oriente conosce anche il tipo con l'edicola, ma raramente e solo prima del IX secolo; si può quindi domandare se la distinzione tra l'edicola e la grotta nei monumenti orientali corrisponda a una diversa localizzazione: Georg Stuhlfauth crede che il tipo di grotta sia originario della Siria-Palestina, ma tale opinione non è sicura. Nel Rossanese troviamo per la prima volta la rappresentazione così riccamente svolta, quale poi viene ripetuta nei secoli posteriori. La composizione generale della scena ricorda molto la pittura di Sant'Angelo in Formis, e quella di Sant'Urbano alla Caffarella.

Tavola II

L’entrata di Gesù in Gerusalemme

A destra sorge la città di Gerusalemme, con mura color cenere, merlate, con due torri quadrate sormontate da terrazze, con porta aperta ad arco rotondo; a una trave che attraversa l’arco è attaccata una tenda di cui si vedono solo le parti delle pieghe in risalto. Nell’interno si elevano due case e un edificio in forma di alta torre con frontone triangolare e cupola turchina a squame: il corpo della torre è fasciato da bande rosse che s’incrociano; la porta è aperta; una tenda azzurra è sollevata da un lato. Dalle finestre della casa più alta sporgono tre fanciulli, con tuniche rosse e azzurre; un altro busto di fanciullo in tunica azzurra, sporge al disopra della porta della città: tre dei fanciulli avanzano da destra in cui stringono un ramo di palma. Al di fuori, avanti alla porta, stanno quattro fanciulli

biondi con tuniche corte, portando rami di palma sollevati (uno di essi con un gesto vivacissimo si volge incitando il compagno vicino); più a sinistra sta fermo un gruppo di uomini di diversa età, tutti portano il ramo di palma, tranne il primo verso destra. Avanti al gruppo due giovani, chinandosi, depongono sul terreno due tuniche, proprio innanzi alla cavalcatura su cui viene il Cristo. L'asino porta come sella un drappo aureo; Gesù siede a guisa delle donne, con le due gambe da un lato, e guarda verso destra; tiene nella sinistra un rotolo chiuso e leva la destra nel gesto di chi parla; le redini poggiano sul collo dell'asino. Il quadrupede tiene sollevate la zampa anteriore sinistra e quella posteriore destra, dando l'idea del movimento. Dietro sorge un albero sottile con larga corona di foglie; su esso stanno due fanciulli che staccano dei rami. In basso, dietro a Cristo, camminano verso destra due uomini, un giovane imberbe e un vecchio calvo e barbato, che parlano tra loro guardandosi: sono certamente due discepoli, forse Pietro – quello con la barba – e Giovanni l'altro.

La rappresentazione risponde a Matteo e a Marco, ma non completamente perché solo Giovanni ha il particolare delle turbe che vanno incontro al Cristo portando rami di palma; la presenza dei fanciulli è spiegata da Matteo (XXI, 15-16):

> Ma i sommi sacerdoti e gli scribi, vedendo le meraviglie che faceva e i fanciulli che acclamavano nel tempio: «Osanna al figlio di Davide», si sdegnarono e gli dissero: «Non senti quello che dicono?». Gesù rispose loro: «Sì, non avete mai letto:Dalla bocca dei bambini e dei lattanti ti sei procurata una lode?».

Esame iconografico

L'entrata a Gerusalemme non offre differenze caratteristiche fra l'Occidente e l'Oriente se non nei particolari; importantissimo quello del modo in cui Cristo siede sull'asino: in Oriente egli sta con le due gambe da un lato, a guisa delle donne. Rappresentazioni corrispondenti al Rossanese si trovano fino a epoca tarda: nel Rossanese sorprende la grande ricchezza dei particolari, i quali rendono la rappresentazione così svolta, che nulla vi potrà aggiungere l'arte dei secoli posteriori. La scena ricorda le pitture murali di Sant'Angelo in Formis e di Sant'Urbano alla Caffarella.

Tavola III

La cacciata dei mercanti dal tempio

A sinistra s'innalza una porta sostenuta da due pilastri, coperti da un tetto triangolare, con tegole; dal timpano pende una corta tendina frangiata ed ornata. Dalla porta, verso destra si eleva un portico formato da tre colonne (le prime due non chiaramente visibili, stando nell'ombra; la terza scanalata, sormontata da un capitello corinzio) sulle quali posa un tetto basso a tegole. Tra le due colonne centrali sta in piedi Cristo nel suo consueto costume, egli è volto a sinistra verso due uomini in piedi, con chitone e imation, entrambi vecchi con lunga barba e capelli bianchi; il primo parla al Cristo, levando la destra con un gesto che non può indicare che il parlare, l'altro porta la destra al mento, gesto caratteristico dell'attenzione e della preoccupazione: entrambi tengono la sinistra sotto all'imation.

Gesù alza la destra parlando, e tiene nell'altra mano una lunga sferza fatta di corde intrecciate, che innalzandosi un poco si curva poi ad arco; di tale sferza di cordicelle parla solo Giovanni (II, 15). Più vicino, tra le due colonne del portico, è un vecchio barbato che fugge curvandosi, quasi per schivare un colpo di frusta; egli veste tunica cinta manicata e calzari alti fin quasi al ginocchio; porta il suo banco di cambiatore su cui stanno alcune monete e volge il capo verso Gesù; a terra sta una tavoletta coperta di tondini neri disposti in fila regolarmente, che l'Haseloff prende per monete; ma Hans Graeven osserva bene che si tratta invece di un *abacus*, o tavoletta da contare; accanto c'è una borsetta di cuoio aperta dalla quale escono monete.
A destra del Cristo sono rappresentati i mercanti che si allontanano in fretta. Vicino alla colonna un giovane con corta barba si allontana con calma, portando con le due mani un grosso vaso e volgendo la testa verso Cristo; sul davanti un giovane con tunica cinta non manicata, punta in terra i piedi scalzi cercando di trascinar via

un caprone restìo, afferrandolo per le corna e per le orecchie, mentre pure guarda Cristo. Dietro a lui un altro giovane cammina precipitoso verso destra portando nella sinistra una gabbia aperta in cui sta una colomba, e levando la destra in alto verso un'altra colomba che vola in aria; mentre volge il viso verso l'uomo che porta il banco. Infine più a destra camminano due grossi buoi gibbosi, guidati da un giovane in tunica non manicata, che sta nel secondo piano e tiene nella destra un bastone; in primo piano vanno nella stessa direzione due pecore e una capra.

Chi sono i due vecchi che parlano con Cristo?

Tra gli studiosi le tesi sono varie ma noi proponiamo un'altra spiegazione, che pare la migliore ove si tenga conto del valore liturgico delle illustrazioni del Rossanese, che – malgrado l'opposizione dell'Haseloff – noi crediamo indiscutibile.

Ammesso tale valore, la scena della cacciata va riferita, come in seguito vedremo, al lunedì santo in cui si legge l'evangelo di Matteo XXI, 18-43. e quindi sarebbe posta ad illustrazione delle parole di Matteo XXI, 23-27, in cui i sacerdoti domandano a Cristo: «*Con quale autorità tu fai queste cose*?» ecc. E così si chiarisce bene tutta l'intera rappresentazione, e si spiega perché l'episodio della cacciata dei mercanti non occupi il posto principale nella miniatura: essa è posta ad illustrare il dialogo di Cristo coi sacerdoti dopo la cacciata dei profanatori; infatti vi è rappresentato un momento successivo: i mercanti già si allontanano e Cristo allora si volge ai sacerdoti.

Esame iconografico

Il Rossanese rispetto a rappresentazioni di altri codici, tiene una via diversa dando preminenza al valore liturgico delle illustrazioni. Infatti è il momento posteriore alla cacciata che vi è rappresentato come illustrazione dei versi di Matteo XXI, 23-27, dando perciò più importanza al colloquio di Cristo coi sacerdoti:

> Entrato nel tempio, mentre insegnava gli si avvicinarono i sommi sacerdoti e gli anziani del popolo e gli dissero: «Con quale autorità fai questo? Chi ti ha dato questa autorità?». Gesù rispose: «Vi farò anch'io una domanda e se voi mi rispondete, vi dirò anche con quale autorità faccio questo. Il battesimo di Giovanni da dove veniva? Dal cielo o dagli uomini?». Ed essi riflettevano tra sé dicendo: «Se diciamo: "dal Cielo", ci risponderà: "perché dunque non gli avete creduto?"; se diciamo "dagli uomini", abbiamo timore della folla, perché tutti considerano Giovanni un profeta». Rispondendo perciò a Gesù, dissero: «Non lo sappiamo». Allora anch'egli disse loro: «Neanch'io vi dico con quale autorità faccio queste cose».

Tavola IV

Le vergini sagge e le vergini stolte

Iscrizione in alto: le dieci vergini. La scena è divisa in due parti da una porta vista in scorcio, con stipiti, e battenti ornati a cassettoni. A sinistra, all'esterno, stanno le cinque vergini folli, con tuniche lunghe e manti di vario colori sgargianti che stanno a rappresentare la vanità: la prima batte con la destra alla porta e chiede di aprire. Tiene la fiaccola quasi spenta poggiata sulla spalla sinistra; le due che vengono dietro portano nella sinistra l'ampollina dell'olio vuota per lo spreco fatto nella vita e nella destra le fiaccole sono semispente come la speranza di varcare la porta del Paradiso. La quarta è più indietro e non si vedono le sue mani. La quinta ha gettato a terra la

fiaccola e leva la destra per portarla al mento nel gesto caratteristico del dolore, mentre tiene nell'altra mano l'ampolla.
Nell'interno (che secondo il valore simbolico della parabola è rappresentato come il Paradiso), dietro alla porta sta lo sposo in figura di Cristo, che col capo un po' inclinato, tenendo la sinistra avvolta nell'imation, leva la destra in atto di parlare. Dietro a lui vanno verso destra le cinque vergini sagge in bianco costume, tutte con la fiaccola accesa e levata nella destra; tre di esse portano nella sinistra le ampolle, nel cui interno c'è a metà l'olio dipinto in oro; le altre due hanno la sinistra non visibile. Dietro ad esse, nel fondo, c'è una foresta di alberi coronati di nero fogliame, in cui spiccano dei frutti rossi.
La rappresentazione corrisponde a Matteo XXV, 1-13:

> Il regno dei cieli è simile a dieci vergini che, prese le loro lampade, uscirono incontro allo sposo. Cinque di esse erano stolte e cinque sagge; le stolte presero le lampade, ma non presero con sé olio; le sagge invece, insieme alle lampade, presero anche dell'olio in piccoli vasi. Poiché lo sposo tardava, si assopirono tutte e dormirono. A mezzanotte si levò un grido: Ecco lo sposo, andategli incontro! Allora tutte quelle vergini si destarono e prepararono le loro lampade. E le stolte dissero alle sagge: Dateci del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono. Ma le sagge risposero: No, che non abbia a mancare per noi e per voi; andate piuttosto dai venditori e compratevene. Ora, mentre quelle andavano per comprare l'olio, arrivò lo sposo e le vergini che erano pronte

entrarono con lui alle nozze, e la porta fu chiusa. Più tardi arrivarono anche le altre vergini e incominciarono a dire: Signore, signore, aprici! Ma egli rispose: In verità vi dico: non vi conosco. Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora.

Esame iconografico

La rappresentazione si vede già nelle catacombe romane in due affreschi del IV secolo: in uno del *Coemeterium Maius*, a destra stanno le cinque vergini sagge che con le fiaccole accese e le ampolle camminano verso sinistra, in mezzo sta la defunta; a sinistra siedono a mensa quattro vergini, figurando il banchetto celeste, nella beatitudine; mancano le vergini folli.
Nella catacomba di Santa Ciriaca, Cristo sta in mezzo, a sinistra le vergini sagge, a destra le folli; in fondo c'è un edificio con la porta aperta: il palazzo celeste a cui Cristo accompagnerà le vergini sagge.

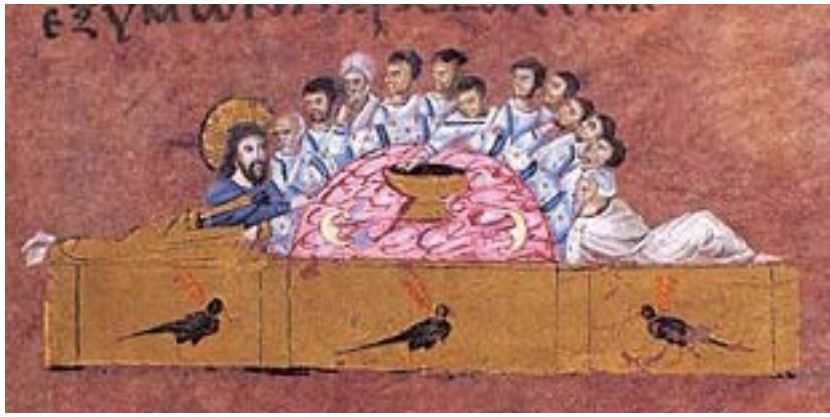
Tavola V

L'Ultima Cena e la lavanda dei piedi

Iscrizione in alto: "*In verità vi dico che uno di voi mi tradirà*" (Matteo XXVI, 21; Marco XIV, 18). Le due scene sono separate: a sinistra la cena; a destra la lavanda.

L'ultima cena

A una tavola in forma di semicerchio, intorno alla quale sta un cuscino diviso in dodici posti, stanno Cristo e i dodici apostoli, stesi sui loro letti. Dalla tavola e dai letti laterali pendono sul davanti tre drappi dorati, con un uccello nel mezzo per decorazione; il piano orizzontale è di marmo con venature; nel mezzo c'è un grande vaso aureo e ai lati due pani. All'estremità sinistra sta Cristo disteso supino nel suo letto, col busto sollevato e la mano destra protesa nel



gesto d'indicare verso uno dei discepoli che intinge nel vaso. Intorno alla tavola stanno i dodici apostoli, di differenti età; il sesto intinge nel vaso ed è perciò riconoscibile per Giuda, secondo il racconto di Matteo e Marco.
Il dodicesimo apostolo, che sta all'altra estremità, ed è come Cristo interamente visibile, non sta supino come il Maestro, ma piegato da un lato volgendo il dorso al riguardante; degli altri vedesi solo il busto, e di due il braccio destro su cui poggiano il mento. La rappresentazione segue i racconti di Matteo (XXVI, 20-25) e Marco (XIV, 17-21), che sono identici:

> Venuta la sera, si mise a mensa con i Dodici. Mentre mangiavano disse: «In verità io vi dico, uno di voi mi tradirà». Ed essi, addolorati profondamente, incominciarono ciascuno a domandargli: «Sono forse io, Signore?». Ed egli rispose: «Colui che ha intinto con me la mano nel piatto, quello mi tradirà. Il Figlio dell'uomo se ne va, come è scritto di lui, ma guai a colui dal quale il Figlio dell'uomo viene tradito; sarebbe meglio per quell'uomo se non fosse mai nato!». Giuda, il traditore, disse: «Rabbì, sono forse io?». Gli rispose: «Tu l'hai detto».

Lavanda dei piedi

Nella scena della lavanda dei piedi, che porta superiormente l'iscrizione sfuggita all'Haseloff: «*tu non mi laverai giammai i piedi*»

(Giov. XIII, 8), si vede Cristo che inchinato lava i piedi di un apostolo immersi in una catino; evidentemente l'apostolo è Pietro che pronuncia le parole dell'iscrizione e protende in avanti le braccia; Cristo è cinto di un asciugatoio e ha il mantello abbassato giù dalle spalle, secondo le parole di Giovanni. Dietro stanno gli altri undici apostoli; uno tra essi vecchio e calvo (lo stesso che nell'ultima cena siede più vicino a Cristo) parla, aprendo le mani, agli altri dieci che stanno tutti volti verso di lui e lo guardano, così che il gruppo di Cristo e Pietro rimane quasi isolato. Di questa strana disposizione finora non osservata dagli illustratori del Codice, vedremo poi la spiegazione probabile.

Com'è noto, l'episodio della lavanda si trova solo in Giovanni (XIII, 4-12), da cui è ispirata la miniatura.

Esame iconografico

L'ultima cena, più di tutte le altre scene, è simile alla forma bizantina che ha seguito il racconto di Matteo e di Marco, poiché Luca e Giovanni non conoscono il motivo di Giuda che intinge nel piatto; tuttavia per un particolare si riferisce anche al Vangelo di Giovanni, poiché Giovanni è rappresentato vicino al Cristo. In Sant'Apollinare Nuovo si ha una rappresentazione identica per la forma della tavola e per la disposizione degli apostoli; essi sono però undici, mancando Giuda: in mezzo stanno due pesci. Tale forma della tavola a semicerchio, con Cristo da un lato, e vicino a lui Giovanni, Giuda nel mezzo, e Pietro all'altra estremità, è caratteristica dell'arte bizantina, in Occidente la si trova nei monumenti d'influenza orientale.

La lavanda dei piedi è rappresentata, secondo l'iscrizione, nel momento in cui Pietro dice al Maestro: «*tu non mi laverai giammai i piedi*» (Giov. XIII, 8); non nel momento successivo quando Pietro dice: «*Signore, non solo i piedi, non anche le mani e il capo*», come vorrebbe Haseloff, a cui è sfuggita l'iscrizione. Pietro fa perciò un gesto di ripulsa, naturalissimo, abbassando ambo le mani, quasi per allontanare quelle di Cristo. Lo stesso momento è figurato nell'evangelario di Cambridge, nel frammento di Pietroburgo e in molti altri monumenti, specie orientali, a cui è legato il tipo del Rossanese.

Tavola VI

La distribuzione del pane

Iscrizione superiore: *Prese il pane, profferite le parole di ringraziamento, Egli lo diede loro dicendo «Questo è il mio corpo»* (Luca XXII, 19).
Sulla solita striscia di terreno, in piedi a sinistra sta Gesù: egli tiene nella sinistra un pezzo di pane e con la destra ne dà un altro pezzo a un giovane apostolo che si china sulla mano del Maestro protendendo le sue, che tiene incrociate una sull'altra in modo che la destra poggi sulla sinistra e passi tra il pollice e l'indice, per ricevere il pezzo di pane.

Un altro giovane apostolo, in secondo piano, leva le mani in alto pregando. Un terzo, barbato, avanza le mani sotto l'imation che ha sollevato coprendone le due spalle; altri due giovani seguono in uno stesso atteggiamento, curvando cioè un poco il busto e aprendo le mani; l'ultimo protende le mani sollevandole, Harnack lo crede Giuda.

Tavola VII

La distribuzione del vino

Iscrizione in alto: *Presa la coppa, profferite le parole di ringraziamento, Egli la diede loro dicendo «Questo è il mio sangue»*.
La rappresentazione corrisponde alla precedente: a destra sta Cristo e tiene con le due mani la coppa con liquido rosso; Pietro s'inchina a bere mettendo le labbra al calice, mentre protende le mani quasi per sostenere il calice se sfuggisse a Cristo.
Dietro a Pietro, nel secondo piano sta un altro apostolo, giovane, col capo abbassato e la destra protesa verso il calice; segue un altro giovane con le mani sotto l'imation; quindi il calvo Giovanni con le mani allargate ai due lati del corpo e infine Andrea e un altro apo-

stolo, pure nel medesimo atteggiamento. In questa miniatura i colori sono molto più scuri perché il verso del foglio è dipinto in nero.

Esame iconografico

Questi due quadri (*Distribuzione del pane* e *Distribuzione del vino*) non sono, come i precedenti, narrati storicamente, ma l'azione si dipana nel modo con cui si svolgeva nella Chiesa al tempo della creazione della rappresentazione; soltanto invece del sacerdote c'è Cristo che amministra le specie eucaristiche.

La cena nell'arte cristiana è stata rappresentata in due momenti differenti, quello del banchetto e quello della distribuzione del pane e del vino: la prima forma è storica, la seconda liturgica; l'una dunque fa le veci dell'altra, ed è strano nel Rossanese di trovarle tutte e due. Tale caso non si verifica in nessun altro antico evangelario e perciò si vede chiaramente che nel Rossanese si vuol dare a tutti questi episodi della cena uno speciale risalto.

Una osservazione importantissima è la seguente: che la forma liturgica è assolutamente ignota all'arte occidentale. Il più antico esempio di essa lo troviamo nei Vangeli Rabbula (o Vangeli Rabula) conservati a Firenze nella Biblioteca Medicea Laurenziana, che sono un manoscritto miniato del Vangelo, in lingua siriaca, risalente al VI secolo.

Nel Rabbula però gli apostoli sono undici e Cristo mentre porge il pane con la destra tiene il calice nella sinistra.

Corrispondenze strettissime trova invece il Rossanese nell'arte monumentale, nelle decorazioni absidali in mosaico o in pittura; in esse si vede Cristo nel mezzo, avanti all'altare posto sotto un ciborio (ciò che rileva il valore liturgico) in atto di distribuire il pane e il vino agli apostoli, che stanno sei da un lato e sei dall'altro.

Certamente a una di tali figurazioni monumentali si è ispirato il Rossanese: la scena è stata divisa in due parti, in entrambe si è ripetuto il Cristo; è impossibile concepire le due miniature separate, perché in ognuna figurano solo sei apostoli.

Dobbiamo dunque immaginarci la rappresentazione primitiva come avente nel centro Cristo, forse ripetuto due volte, e sei apostoli

per lato; in tal caso le due parti sarebbero trasposte, quella di destra (Tav. VII) dovendo trovarsi a sinistra; una prova della derivazione delle miniature da una composizione monumentale è la diversa orientazione degli apostoli che una volta stanno verso sinistra (Tav. VII) e un'altra verso destra (Tav. VIII); mentre in genere nel Rossanese le storie si svolgono da sinistra a destra.

Quanto alla questione sollevata da Franz Xaver von Funk sul fatto che Cristo pone il pane in bocca all'apostolo e che tale rito non cominciando prima dell'VIII secolo, e che perciò il Rossanese non può essere anteriore a questa data, essa è stata già bene ribattuta dall'Haseloff, il quale ha mostrato come nel Rossanese Cristo mette il pane sulle mani incrociate dell'apostolo.

Tavola VIII

Gesù in Getsemani

La scena avviene in una notte serena. In basso si vede un paesaggio formato di rocce; al di sopra la tenebra, rappresentata dal fondo nero e in alto il cielo, striscia turchina con piccole stelle e un quarto di luna.
A sinistra, tra le rocce, appare Cristo che si china e tocca con la destra la spalla di uno dei tre apostoli che dormono tranquillamente, facendosi cuscino col braccio. Cristo tiene la sinistra sotto l'imation.
Tra gli apostoli si riconoscono Pietro e Giovanni, il terzo quindi deve essere Giacomo, è giovane con i capelli neri.
A destra sulle rocce sta inginocchiato Cristo, tutto avvolto nel suo imation, con le braccia protese e poggiate in terra, il capo, che quasi tocca le mani, in atteggiamento di fervida preghiera.

La rappresentazione corrisponde a Matteo (XXVI, 36-46), e a Marco (XIV, 32-42):

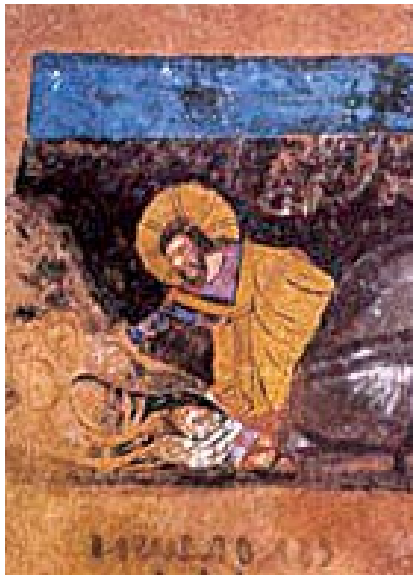
> Allora Gesù andò con loro in un podere, chiamato Getsèmani, e disse ai discepoli: «Sedetevi qui, mentre io vado là a pregare». E, presi con sé Pietro e i due figli di Zebedeo, cominciò a provare tristezza e angoscia. E disse loro: «La mia anima è triste fino alla morte; restate qui e vegliate con me». Andò un poco più avanti, cadde faccia a terra e pregava, dicendo: «Padre mio, se è possibile, passi via da me questo calice! Però non come voglio io, ma come vuoi tu!». Poi venne dai discepoli e li trovò addormentati. E disse a Pietro: «Così, non siete stati capaci di vegliare con me una sola ora? Vegliate e pregate, per non entrare in tentazione. Lo spirito è pronto, ma la carne è debole». Si allontanò una seconda volta e pregò dicendo: «Padre mio, se questo calice non può passare via senza che io lo beva, si compia la tua volontà». Poi venne e li trovò di nuovo addormentati, perché i loro occhi si erano fatti pesanti. Li lasciò, si allontanò di nuovo e pregò per la terza volta, ripetendo le stesse parole. Poi si avvicinò ai discepoli e disse loro: «Dormite pure e riposatevi! Ecco, l'ora è vicina e il Figlio dell'uomo viene consegnato in mano ai peccatori. Alzatevi, andiamo! Ecco, colui che mi tradisce è vicino».

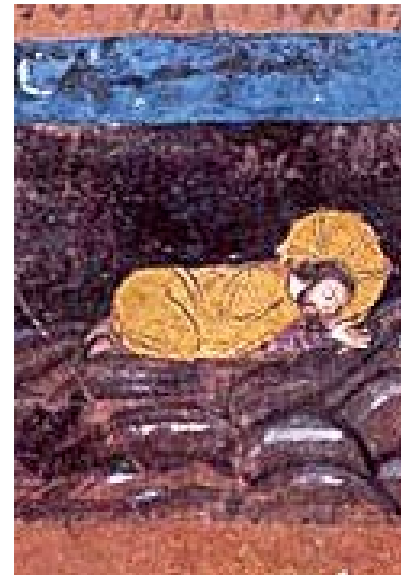
Esame iconografico

La preghiera di Cristo in Getsemani mostra riuniti, in una sola miniatura, due momenti diversi, riunione di cui non si conoscono altri esempi cosi antichi.

L'arte bizantina unisce spesso i due momenti, ma con qualche varietà dal Rossanese.

Caratteristiche speciali che distinguono le rappresentazioni orientali dalle occidentali non ci sono: la posizione del Cristo in ginocchio col corpo disteso, è, secondo Haseloff, caratteristica dell'arte bizantina; essa si trova però in un affresco venuto in luce di recente nell'oratorio sotterraneo di Santa Maria in via Lata in Roma, proprio esattamente ripetuta; Cristo vi è figurato per tre volte, secondo il Vangelo che narra della triplice preghiera di lui.

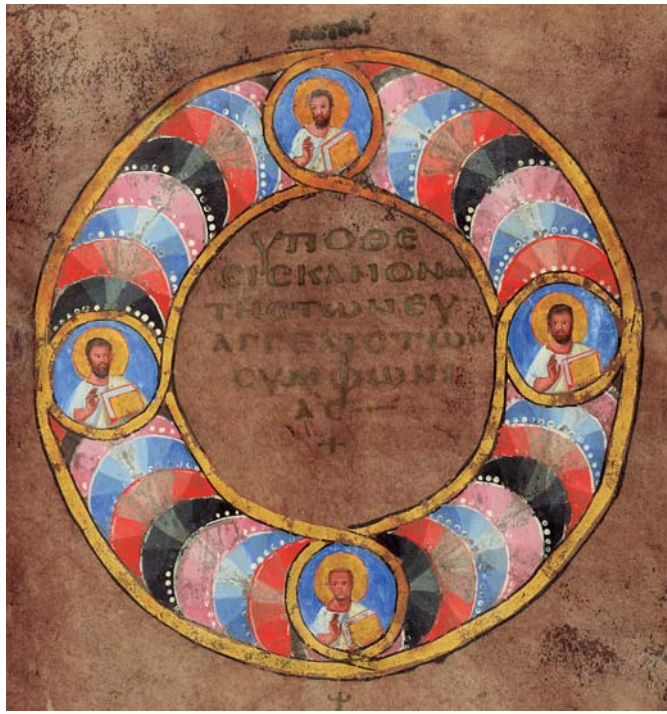




Non è però da escludersi che l'affresco romano dipenda dall'Oriente: esso non è certo anteriore all'VIII secolo.
I due momenti della preghiera di Cristo e di Cristo che risveglia gli apostoli si trovano pure riuniti in un solo quadro nel Codice Cantabrigiense, il Codice Greco conservato presso il *Corpus Christi College* di Cambridge.

Tavola IX

Frontespizio delle tabelle dei canoni

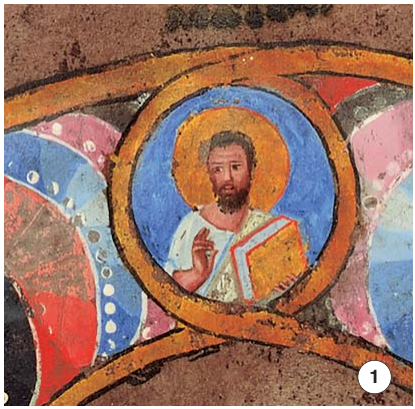


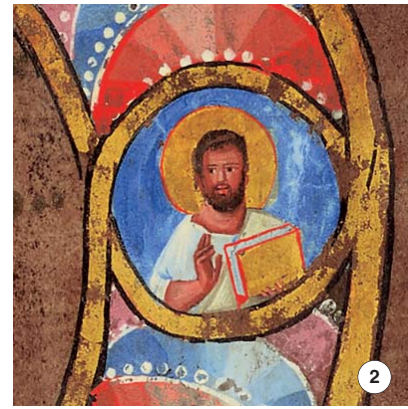
L'iscrizione è racchiusa da una cornice rotonda, formata di quattro ellissi curvate, che si incrociano insieme.
I quattro anelli d'incrocio, aventi per contorno un nastro aureo, formano quattro medaglioni, ognuno dei quali porta il busto di un Evangelista su fondo turchino.
Tra l'uno e l'altro medaglione l'interno della cornice è ornata di ventagli che si coprono a metà l'uno con l'altro, di vari e vivissimi colori.
Gli Evangelisti son tutti nimbati, reggono con la sinistra il libro chiuso, con copertura aurea, levano la destra alzando l'indice e il

medio, abbassano orizzontalmente verso il pollice l'anulare e il mignolo.
Vestono tunica bianca e imation che si vede solo sulla spalla sinistra.
Fuori della cornice, accanto a ciascuno è scritto il nome abbreviato: **1.** Matteo in alto; **2**. Luca a destra; **3.** Giovanni, che è vecchio, in basso; **4**. Marco a sinistra.

Esame iconografico

Gli Evangelisti, come son rappresentati nel frontispizio dei canoni, non hanno caratteristiche speciali; tranne Giovanni raffigurato come vecchio, con barbetta bianca, gli altri tre son così simili tra loro da far pensare che l'artista non si attenesse a una tradizione nel dipingerne le sembianze.
Nel Codice Siriaco della Laurenziana, Matteo, Marco e Luca sono barbati e Giovanni imberbe; nell'evangelo di Cambridge San Luca è pure barbato.
Del resto la piccolezza dei busti non permetteva al miniatore del Rossanese di dare rilievo a caratteristiche troppo determinate.
Nel Rabbula solo Marco e Luca portano il nimbo, gli altri ne mancano, probabilmente per dimenticanza del pittore. Nel Cosmas Indicopleustes tutti e quattro gli Evangelisti sono barbati, Luca porta però la barba tagliata; Matteo è vecchio, con capelli e barba bianchi, e così pure Giovanni; Marco è rossiccio. Nel Codice Amiatino, tutti son vecchi e barbati, tranne Giovanni che è giovane e imberbe.
Nei mosaici del V secolo, ora periti, dell'oratorio di San Giovanni Battista a Roma, per quanto si può prestar fede alla stampa del Ciampini, Matteo, Marco e Luca portavano barba, Giovanni era imberbe secondo l'uso dell'arte occidentale. In Sant'Agata in Subura, nel mosaico anch'esso perduto, della fine del V secolo, Giovanni era invece barbato, con lunghi capelli, Matteo barbato con capelli corti. Nei medaglioni di San Vitale Giovanni è imberbe, Matteo porta corta barba; i quattro Evangelisti nelle lunette son tutti rappresentati come vecchi con lunghi capelli e barba, nimbati; Marco e Gio-





vanni hanno un leggio con calamaio e penne. In Sant'Apollinare in Classe, i busti rifatti in epoca tarda, di Matteo e Luca, ci rappresentano il primo con lunghi capelli e barba, il secondo calvo sulla fronte, e con barba corta. Nel mosaico di San Marco in Roma, il Santo Evangelista porta barba e capelli bianchi, ed è calvo.
Non pare dunque che nel Rossanese si segua un determinato tipo, tranne che per Giovanni, rappresentato come vecchio e barbato, secondo l'uso dell'arte orientale.
Il caso del Rossanese pare lo stesso dell'evangelario copto n. 9 della Biblioteca Vaticana, del XIII secolo, in cui Matteo, Marco e Luca hanno tutti e tre uno stesso tipo, con capelli corti e barba nera, e Giovanni è vecchio e barbato.

Tavola X

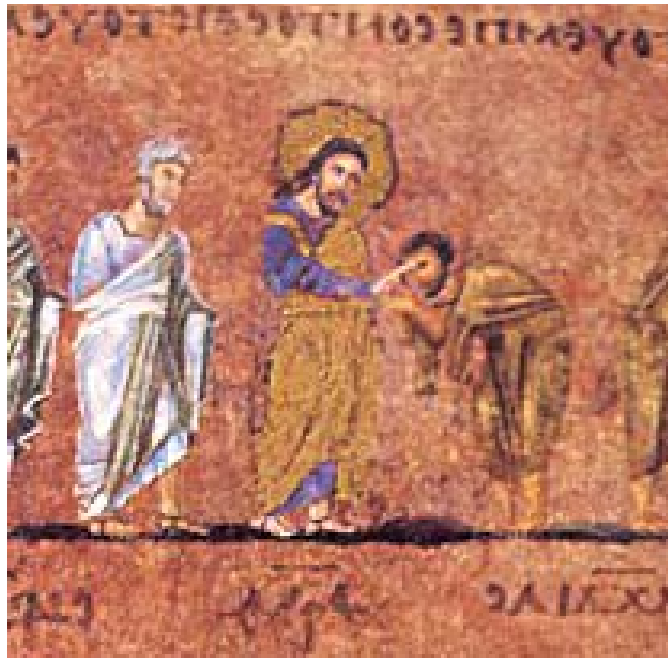
Cornice dell’epistola di Eusebio

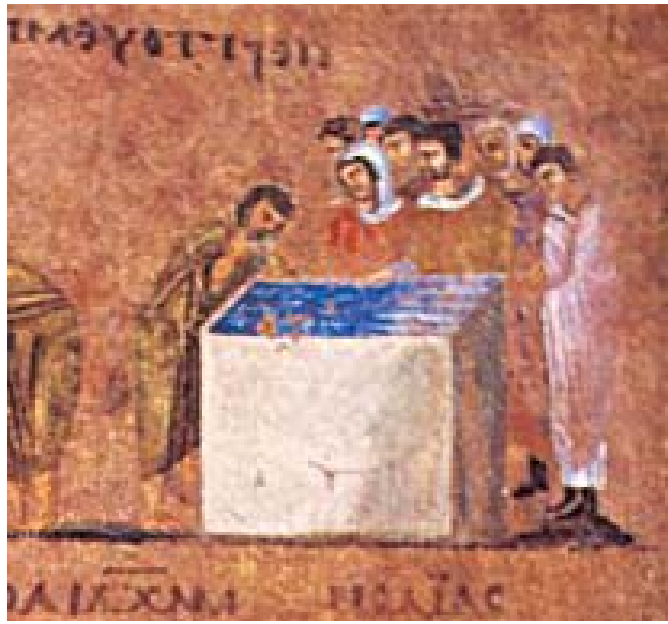
La metà superstite dell’epistola è incorniciata da una fascia aurea a contorni neri. Nei punti di mezzo delle quattro strisce c’è una rosetta aperta, con le foglie rosee e il bottone bianco nel mezzo; ai quattro angoli quattro piccoli canestri contenenti qualcosa non riconoscibile, di color roseo; nelle fasce laterali, per ogni lato, due steli che portano fiori rosei in forma di gigli. Nella striscia superiore ai due lati della rosetta ci son due colombe nere affrontate, con ali bianche e con nastri svolazzanti intorno al collo; in quella inferiore, due piccole anatre nella stessa posizione.

Tavola XI

La guarigione del cieco nato

Nel mezzo sta Cristo che tocca con l'indice e il medio della destra l'occhio chiuso del cieco, il quale si china avanti a lui e gli tocca la mano; contro il suo petto è puntellato il bastone.
Dietro al Maestro stanno due discepoli, uno è Andrea; l'altro un giovane, con le mani sotto l'imation.
A destra si rivede il cieco avanti a una vasca quadrata, piena d'acqua; egli si porta le mani al volto lavandosi; il suo occhio destro è aperto, e pare che egli si lavi il sinistro. Intorno alla vasca sta un gruppo di uomini e donne di diversa età, che gestiscono con la destra, in segno di meraviglia; gli uomini portano la penula, le donne hanno il capo coperto da un fazzoletto. L'uomo che è più avanti nel gruppo, immerge la destra nell'acqua; non è improbabile che





egli rappresenti il padre, e la donna alla sua destra la madre del cieco, particolare del quale si fa menzione in Giovanni (IX, 2-3). Tutta la rappresentazione corrisponde a Giovanni (IX, 1-7):

> Passando vide un uomo cieco dalla nascita e i suoi discepoli lo interrogarono: «Rabbì, chi ha peccato, lui o i suoi genitori, perché egli nascesse cieco?». Rispose Gesù: «Né lui ha peccato né i suoi genitori, ma è così perché si manifestassero in lui le opere di Dio. Dobbiamo compiere le opere di colui che mi ha mandato finché è giorno; poi viene la notte, quando nessuno può più operare. Finché sono nel mondo, sono la luce del mondo». Detto questo sputò per terra, fece del fango con la saliva, spalmò il fango sugli occhi del cieco e gli disse: «Va' a lavarti nella piscina di Sìloe (che significa Inviato)». Quegli andò, si lavò e tornò che ci vedeva.

Esame iconografico

La guarigione del cieco corrisponde al tipo comune nell'arte bizantina, in cui, con molte varianti, si riscontra spesso, tanto che si potrebbero citare infiniti esempi.

Tavola XII

La parabola del samaritano pietoso

A sinistra sorge la città di Gerusalemme, con la porta aperta in forma d'arco tondo, con torri quadrate all'esterno; nell'interno si vedono case, una delle quali coperta da cupola, e una specie di anfiteatro a semicerchio con coronamento rosso; dietro alla città si elevano delle chiome d'alberi che sembrano cipressi. Nel mezzo della miniatura, steso a terra, sta un uomo nudo sanguinante, che si fa guanciale con il braccio destro.
A sinistra il Cristo nel solito costume, si china sul giacente avanzando le braccia per sollevarlo; a destra un angelo nimbato e alato, stando in piedi, porge sulle mani coperte dal manto un vaso aureo che deve contenere qualche liquido ristoratore.

Più a destra si vede un asino (proprio nell'identica positura che ha l'altro nell'entrata di Cristo a Gerusalemme, Tav. II), sul quale siede l'uomo ferito completamente nudo, un drappo bianco serve da sella; le redini giacciono sul collo dell'asino.
Avanti va Cristo che tiene la sinistra protesa, ma sotto il mantello e con la destra dà qualche cosa in mano al locandiere, un vecchio che protende la destra mentre con la sinistra tiene due libri con coperture rosee.
Sopra la testa del vecchio si vedono poi due strisce orizzontali, una bianca e una superiore rossa di cui non appare bene il significato, potrebbero forse rappresentare l'architrave di una porta, sormontato dal tetto rosso, posto a indicare l'albergo. Purtroppo il foglio non è intatto e non è possibile sapere quello che c'era più verso destra.
I libri posti in mano all'oste rendono certa l'ipotesi di von Gebhardt e Harnack, che esso abbia qui un valore simbolico, come l'aveva anche presso i Padri della Chiesa.

La rappresentazione corrisponde a Luca X, 30-35:

> Gesù riprese: «Un uomo scendeva da Gerusalemme a Gerico e incappò nei briganti che lo spogliarono, lo percossero e poi se ne andarono, lasciandolo mezzo morto. Per caso, un sacerdote scendeva per quella medesima strada e quando lo vide passò oltre dall'altra parte. Anche un levita, giunto in quel luogo, lo vide e passò oltre. Invece un Samaritano, che era in viaggio, passandogli accanto lo vide e n'ebbe ompassione. Gli si fece vicino, gli fasciò le ferite, versandovi olio e vino; poi, caricatolo sopra il suo giumento, lo portò a una locanda e si prese cura di lui. Il giorno seguente, estrasse due denari e li diede all'albergatore, dicendo: Abbi cura di lui e ciò che spenderai in più, te lo rifonderò al mio ritorno.

Esame iconografico

La parabola del samaritano pietoso, rappresentata con Cristo al posto del samaritano, è propria esclusivamente dell'arte orientale; la si trova anche a Sant'Angelo in Formis, nelle pitture che, malgrado la diversa opinione del Kraus, sono di indiscutibile derivazione orientale.

Tavola XIII

Cristo davanti a Pilato

Iscrizione in alto a sinistra: *Poi, messolo in catene, lo condussero e consegnarono al governatore Pilato* (Matteo XXVII, 2). La miniatura è circondata da una linea turchina che parte dalle due estremità del terreno. Nel mezzo si eleva il trono di Pilato, con larga spalliera quadrata, coperto di panno azzurro e con grande cuscino. Pilato, calvo e barbato, con tunica e clamide, tiene la sinistra sul ginocchio nascosta dalla stessa clamide, nella destra stringe un rotolo chiuso che punta contro il mento: egli guarda verso sinistra. Dietro al trono, ai due lati, sopra un rialzo non visibile, stanno due giovani con cerchi di metallo al collo, i quali reggono, uno con la destra e l'altro con la sinistra, per fare simmetria, i fusti di due insegne. Queste portano in alto due tabelle quadrate, in cui, su fondo turchino, si disegnano su ciascuna due busti imperiali. Avanti al

trono c'è una tavola bassa coperta di drappo frangiato, sul davanti del quale si vedono di nuovo i due aurei busti imperiali: sulla tavola c'è un calamaio e tre stili per scrivere. Da sinistra si avanza Cristo nel solito costume, con le mani nascoste sotto il mantello; egli guarda il più vecchio dei due uomini che lo precedono, il quale volge a lui il capo e gli parla come dimostra il gesto della mano destra; il più giovane leva invece la mano verso Pilato con vivacità: essi sono certo due sacerdoti che accusano Cristo (come dimostra la loro strettissima somiglianza con i due sacerdoti a cui Giuda restituisce il denaro, figurati in basso nella stessa pagina); ambedue tengono la sinistra sotto il mantello. Dall'altro lato del trono, a destra stanno cinque uomini di varia età, che guardano Cristo; essi sono funzionari romani, come indica il costume, identico a quello di Pilato; tutti tengono le mani sotto la clamide.

Tavola XIII
Pentimento e morte di Giuda

Sullo stesso foglio di Gesù davanti a Pilato, in basso, è presente anche quest'altra miniatura sul pentimento e morte di Giuda. Sotto la miniatura si legge l'iscrizione (Matteo XXVII, 3-5):

> Allora Giuda, il traditore, vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò le trenta monete d'argento ai sommi sacerdoti e agli anziani dicendo: «Ho peccato, perché ho tradito sangue innocente». Ma quelli dissero: «Che ci riguarda? Veditela tu!». Ed egli, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi.

A sinistra sorge un baldacchino formato da quattro colonne venate, con basi quadrangolari e capitelli con foglie di acanto spinoso, portanti una cupola esternamente coperta di tegole, internamente decorata con cassettoni e rosoni alternati. Sotto il baldacchino siede, in una sedia di paglia con alta spalliera, uno dei sacerdoti, vecchio, barbato, che si ritrae indietro volgendo il capo e avanzando le mani in atto di ripulsa; avanti alla sedia è uno sgabello di legno. Per non co-

prire la figura del sacerdote, una delle colonne del baldacchino è collocata più indietro, invece che al suo posto naturale. Alla sinistra del vecchio, fuori del baldacchino sta in piedi l'altro sacerdote più giovane, di cui si vede solo la parte superiore, il quale leva la destra parlando e guardando verso Giuda che si avanza da destra curvandosi e portando raccolti nell'imation sulle due mani i trenta denari, alcuni dei quali cadono a terra.
Nella parte destra è figurata la morte di Giuda. Al ramo di un esile albero di ulivo è impiccato Giuda con una corda che gli stringe il collo con nodo scorsoio bene visibile; le braccia stanno abbandonate lungo i fianchi; le maniche del chitone sono rimboccate fino al gomito; l'imation lascia libere le spalle cingendo solo la parte inferiore e ricade in basso.

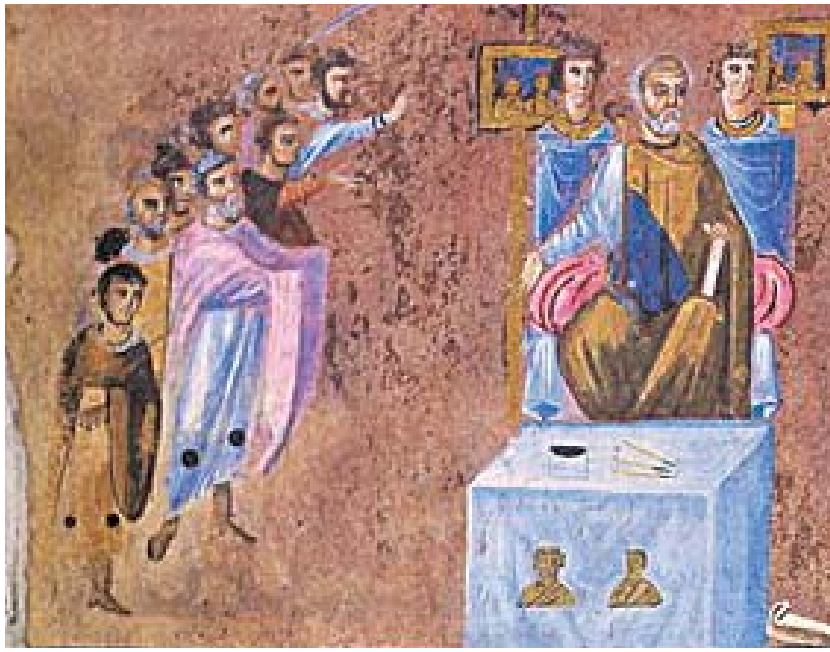
Esame iconografico

Giuda che restituisce il denaro, non trova corrispondenti per la ricchezza della scena né in Sant'Apollinare né altrove, fuori che nelle colonne del ciborio di San Marco.
La morte di Giuda trova molti riscontri, ma forse casuali poiché si tratta, in fondo, di una rappresentazione così semplice in cui – senza rapporto alcuno – due artisti potevano incontrarsi nelle stesse forme; tuttavia osserviamo che la più stretta affinità il Rossanese la presenta con le colonne del ciborio di San Marco, e specialmente col Rabbula.
In epoca più tarda si aggiunse alle rappresentazioni di questa scena l'angelo che spinge il corpo del traditore in basso.

Tavola XIV

Gli Ebrei scelgono tra Cristo e Barabba

Nel mezzo è figurato, nel solito modo, il trono. Pilato guarda verso destra, agita la destra parlando e tiene con la sinistra, per l'estremità, il rotolo puntato sul ginocchio.
Accanto al trono, a destra, c'è un giovane funzionario (con tunica, clamide e alti calzari), che scrive con uno stilo su un dittico incorniciato di legno; ai suoi piedi stanno due rotoli.



Ai due lati, in semicerchio, stanno due gruppi di uomini di diversa età, alcuni con tunica e imation, altri con penula; quasi tutti avanzano le destre con vivacità, come appoggiando col gesto una parola pronunciata vibratamente.

Nel piano inferiore, a sinistra, sta Gesù in piedi, eretto con la persona, in atteggiamento solenne; egli è tra due funzionari vestiti nel solito costume: quello a sinistra tiene in

mano un fascio di verghe, quello di destra si vede dal dietro e volge il viso in profilo verso Cristo.
A destra Barabba nudo, con solo panno intorno ai lombi, con le mani legate dietro il dorso e i piedi incatenati, si torce, volgendo il capo con capelli e barba irsuti; dietro di lui un servo in tunica corta manicata, lo tiene fermo o forse gli scioglie le mani, perché il popolo chiede libero il manigoldo.
Un altro servo, davanti a Barabba, tiene in mano una corda che è legata intorno al collo del ladro, mentre guarda in alto verso Pilato come per aspettarne gli ordini.
L'iscrizione in alto suona così (Luca XXIII, 7):

> e, saputo che apparteneva alla giurisdizione di Erode, lo mandò da Erode che in quei giorni si trovava anch'egli a Gerusalemme.

Haseloff osserva, a ragione, che tutta la pagina rappresenta una sola scena, contro von Gebhardt e Harnack, che ce ne vedono due: la prima, Pilato che detta la lettera a Erode; la seconda, Cristo e Barabba. Ciò basandosi sulla iscrizione superiore, che certo non è completamente calzante sull'intera pagina. Nessuna delle due scene di per sé avrebbe senso.
Un argomento assai importante, non invocato dall'Haseloff, per dimostrare che si tratta di una sola scena, è questo: che la parte superiore non poggia sopra una striscia di terreno, ma c'è solo una sottile linea ai due lati per collocarvi sopra le figure, linea che non passa sotto al trono di Pilato.
Nel foglio precedente (XIII), dove invece si hanno due storie distinte, sotto alla superiore corre un'alta striscia di terreno che naturalmente passa anche sotto al trono.

Esame iconografico

I due quadri di Cristo avanti a Pilato rappresentano momenti diversi da quelli che in genere si trovano nei monumenti orientali e occidentali, nei quali quasi sempre si vede Cristo condotto tra i soldati, Pilato che si lava le mani e mancano i sacerdoti accusatori.
Nel mosaico di Sant'Apollinare c'è però un vecchio, certo uno dei sacerdoti.
Nel Codice di Rabbula, Pilato siede su identico trono, e parla con Cristo che gestisce verso di lui; in entrambe queste rappresentazioni c'è il servo che porta il bacino pieno di acqua.
Le colonne del ciborio di San Marco a Venezia dividono la storia in due scene, con somiglianza evidente col Rossanese, rilevata dal Graeven e dall'Haseloff: i due signiferi piegano i signa, secondo le parole del Vangelo di Nicodemo dal quale è ispirata tutta la rappresentazione; tale non è, come osserva giustamente l'Haseloff, il caso dell'evangelo di Rossano.
Ussov ha veduto in queste due scene l'influenza degli *Acta Pilati*, nei quali si narra dei signiferi costretti ad abbassare le insegne, come si vedono figurati nelle colonne del ciborio di San Marco a Ve-

nezia; ma ciò non è appropriato per il Rossanese, in cui i signiferi sono introdotti come puro elemento decorativo.
Tuttavia l'affinità tra i rilievi veneziani e la miniatura è così stretta che bisogna indubbiamente ritenere i due monumenti derivati da una stessa fonte.
I signiferi stanno a indicare la potestà di Pilato, o forse come suggerisce il Graeven furono consigliati al miniatore da un racconto di Flavio Giuseppe (Giuseppe Ebreo), secondo il quale Pilato fu il primo governatore che introdusse a Gerusalemme le insegne con i ritratti imperiali, che i suoi predecessori, in omaggio alla legge ebraica che proibiva le immagini, facevano abbandonare nel loro ingresso in città.
L'episodio della scelta tra Cristo e Barabba si trova in una forma simile in un evangelario copto conservato a Parigi; altri esempi non si conoscono: esso è caratteristico, dunque, dell'arte orientale.

Tavola XV

Marco Evangelista

In alto un'iscrizione riporta in greco il nome Marco. L'Evangelista siede sotto un'alta costruzione architettonica. Su due colonne poste sopra basi a tre gradini, poggia un architrave aureo, sul quale sorgono ai due lati due piramidi e nel mezzo una grossa conca. Le piramidi sono sormontate da globi dorati, la conca porta strisce alternate rosse, auree, turchine. Al disotto dell'architrave si aprono la-

teralmente due finestre, chiuse a metà da tendine rosse che le attraversano diagonalmente; dalle finestre s'intravede il cielo a strisce che vanno dall'azzurro al turchino; il pilastro tra le finestre e tutta la parte inferiore sotto la conca sono dipinti in turchino; forse questo fondo di diverso colore rappresenta l'abside curva, o è una tenda stesa.
Sul davanti, in una sedia di paglia con alta spalliera, siede Marco, poggiando i piedi su uno sgabello; è nimbato, veste tunica e imation, e tiene svolto sulle ginocchia un largo rotolo di pergamena sul quale va scrivendo con uno stilo le prime parole del suo Vangelo: "*l'inizio del Vangelo di Gesù Cristo, figlio di Dio*". Più indietro si vede un calamaio con tre penne, il quale ha dietro una specie di tavolozza a un angolo della quale è attaccato, con una cordicella il coperchio del calamaio. Avanti a Marco sta in piedi una donna tutta avvolta in un mantello che le copre anche il capo; la sinistra è nascosta, la destra, con l'indice e il medio appuntati, è rivolta alla pergamena; evidentemente ella detta le parole all'Evangelista. Intorno al capo ha il nimbo turchino: l'aspetto del volto è giovanile. Chi è questa figura femminile?

Esame iconografico

San Marco Evangelista, rappresentato all'inizio del suo Vangelo, sta nell'attitudine propria della figura di un autore rappresentato nell'atto di scrivere, anche nei codici pagani. Ciò che caratterizza il Rossanese è la presenza della figura femminile: essa evidentemente sta dettando le parole del Vangelo a Marco, poiché tiene la destra rivolta verso il rotolo, con l'indice e il medio appuntati in avanti; intorno al capo ha il nimbo azzurro; il mantello che l'avvolge interamente è turchino. La prima spiegazione che si presenta è che questa figura femminile sia la Madonna; ma si è costretti ad abbandonare subito tale idea. Che rapporto speciale può avere la Madonna con San Marco? E poiché dobbiamo ammettere che anche gli altri tre Evangeli avessero un proprio frontespizio, si deve credere che anche con Matteo, Luca e Giovanni fosse rappresentata la Madonna?

Su questa questione gli studiosi hanno dibattuto molto.
Un particolare importante è che la figura manca di qualunque iscrizione, quindi si potrebbe pensare che l'artista l'abbia omessa come superflua, essendo per ognuno evidente il significato della donna: il che avvalora l'idea che essa rappresenti Maria.
La difficoltà principale a spiegare la figura muliebre come la Madonna è che non c'è alcun rapporto speciale tra essa e San Marco. Ci pare quindi meglio concludere che la donna rappresenta la Sofia divina, come si vede presso tante altre raffigurazioni sacre dell'antichità.

Cristo, gli apostoli e i profeti nel Codice Rossanese

Cristo

Il tipo di Cristo nel Rossanese è quello di un uomo nel fior dell'età, con le carni vive e colorite, i lunghi capelli ondulati, i baffi lunghi e ricadenti verso il basso, la barba folta, che copre le guance, ma lascia spesso libera la fossa del mento: è una fisionomia virile, ma piena di dolcezza nello stesso tempo.
Particolare è poi l'abito di Cristo. Indossa pallio aureo su tunica turchina, il nimbo è dorato e porta una gran croce che ha le linee dei contorni doppie, così che fa l'impressione di esser rilevata.
Kondakoff avvicina a ragione il Cristo del Rossanese a quello dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo e osserva come esso occupi un posto intermedio tra il tipo di quei musaici e quello dei Santi Cosma e Damiano a Roma.
Questa tipologia di immagine è creata dall'Oriente e gli appartiene interamente.
Un tipo di Cristo assai vicino con capelli ondulati, barba piena, nimbo grande crocigero, si trova nelle pitture scoperte negli ultimi tempi a San Saba.

Gli apostoli

Gli apostoli che accompagnano Cristo, o prendono parte all'azione nelle varie scene, non sono tutti identificabili.
Haseloff ne riconosce alcuni. Giovanni è vecchio, barbato, calvo, come si vede quarto nella distribuzione del vino, ultimo nella lavanda dei piedi e vicino al Cristo nella cena. Forse è anche lo stesso che segue Cristo nell'entrata a Gerusalemme, dove però ha un po' di capelli sul davanti della fronte come nel frontespizio dei canoni. Questo è il tipo di vecchio di cui si compiace il miniatore del Rossanese, che così rappresenta Pilato; nella prima delle scene di Cri-

sto avanti a Pilato (Tav. XIII) anche in uno degli ufficiali a destra è ripetuto lo stesso viso, come pure in due degli israeliti, a destra e a sinistra, nella scelta tra Cristo e Barabba (Tav. XIV).
Anche Pietro si riconosce facilmente: basta osservare che (come dice l'iscrizione) esso è certamente l'apostolo a cui Cristo lava i piedi, per ritrovarlo ultimo a destra nella cena, primo nella distribuzione del vino, primo nella resurrezione di Lazzaro.
Andrea, con i capelli bianchi e crespi, è terzo nella cena, penultimo nella lavanda, secondo nel miracolo di Lazzaro, quinto nella distribuzione del vino, primo nella guarigione del cieco.
Pietro, Paolo e Andrea, come sono raffigurati nel Rossanese, trovano riscontri con i monumenti orientali. Andrea, specialmente, è caratteristico con i capelli sollevati in alto, come si vede nel Rabbula e a San Vitale.
Nell'apostolo barbato, terzo nella distribuzione del vino, posto tra Giovanni e Andrea nella cena, e terzultimo nella lavanda ci pare, per analogia col Rabbula, che si debba riconoscere Bartolomeo.
Giuda nella cena, e quando restituisce il denaro e s'impicca, è giovane e imberbe, come di consueto avviene nell'arte cristiana primitiva.

I Profeti (Tavole I-VIII, XI-XII)

Sotto ognuna delle miniature rappresentanti i fatti del Vangelo, tranne che nelle due con Cristo innanzi a Pilato, vi sono quattro figure di profeti. Essi sono rappresentati in piedi, tenendo con la sinistra un rotulo spiegato, che coprendo interamente tutta la parte inferiore del corpo, serve come di tribuna o pulpito. I profeti stanno col busto di faccia e il capo di tre quarti rivolto verso il centro della pagina, quindi i due a sinistra guardano verso destra e i due di destra a sinistra: essi levano la mano destra in alto con il pollice e l'indice appuntati in avanti e le altre tre dita abbassate: gesto di indicazione. Con la sinistra tengono il rotulo, alcuni lo stringono, altri vi poggiano su la mano come sull'orlo di un pulpito: è notevole che nelle Tavole III-V, VII, VIII, XII, i due di sinistra poggiano la mano, mentre quelli di destra stringono il rotulo; nelle altre

pagine l'una e l'altra positura sono usate promiscuamente. I profeti, tranne i re, vestono l'abito stesso degli apostoli, tunica listata azzurra e pallio bianco lumeggiato di azzurro; David e Salomone portano tunica azzurra e clamide turchino-purpurea, retta sulla spalla destra da una fibbia d'oro, e portante sul davanti un grosso tablion quadrato aureo. Sul capo hanno una corona d'oro che non cinge la testa, ma è posata sui capelli, ed è ornata sul davanti da tre gemme. Tutti indistintamente hanno un grosso nimbo aureo. L'artista non ha cercato di individuare i vari profeti, ma in qualche caso ha anche rappresentato lo stesso in due modi diversi.

Carattere e valore delle illustrazioni del Codice di Rossano

Il carattere delle illustrazioni dell'evangelario purpureo Rossanese, essendo collocate in principio, fanno parte a sé e quindi hanno un valore proprio. Tale collocazione influisce notevolmente sulla forma iconografica.
Nel Codex, come abbiamo visto, son poche le rappresentazioni che si riferiscono a un solo racconto, ma in ognuna si trovano più elementi presi dai vari vangeli.
Ne risulta perciò un ampio sviluppo delle rappresentazioni, una maggiore varietà di particolari e ricchezza di motivi che fanno meravigliare, in primo luogo chi non ne conosca la ragione, di trovare nel VI secolo delle scene già così svolte, alle quali i secoli posteriori nulla sapranno più aggiungere: tale è il caso della miniatura dell'entrata di Cristo in Gerusalemme a cui senza dubbio hanno concorso i racconti di Matteo, Marco e Giovanni, che appunto per questo è di una sorprendente complessità.
E ora veniamo a una questione molto dibattuta e di difficile soluzione.
Le miniature del Rossanese sono un'illustrazione storica, o hanno un valore liturgico?
Anche ammettendo che molte miniature siano andate perdute (e ciò non si può in alcun modo controllare perché i fogli contenenti le illustrazioni sono aggiunti dopo e non hanno numerazione di quinterni) è necessario pensare che relativamente al gran numero di fatti del Vangelo, quelli illustrati nel Rossanese non fossero troppo numerosi. Anzi che dovessero essere in numero limitato, lo farebbe supporre la larghezza di spazio concessa alle miniature. Ogni pagina non contiene che una sola storia; non solo, ma per certi fatti l'illustrazione è straordinariamente prolissa, com'è per l'ultima cena, a cui sono dedicate tre miniature; e per la storia di Cristo avanti a Pilato che ne prende due. Se si fossero dovute illu-

strare molte scene, è naturale che per non aumentare soverchiamente la mole del volume si sarebbero collocate in una pagina più miniature.
Nel Rossanese è evidentissimo che di spazio non si fa alcun risparmio, anzi se ne fa spreco; nella parte inferiore delle pagine, per ogni miniatura sono collocati quattro profeti.
Noi riteniamo quindi che il numero delle miniature, se originariamente non era quello attuale, fosse comunque molto limitato; e perciò bisogna pensare che si sia fatta una scelta dei fatti da rappresentare, oppure che le illustrazioni abbiano un carattere liturgico.
Su tale questione hanno disputato l'Ussov, il Pokrovskij e l'Haseloff, von Gebhardt e Harnack.
Il von Gebhardt, insieme a Harnack, ha veduto nelle miniature del Rossanese una parte della vita di Cristo illustrata.
Ussov, invece, ritiene che l'artista abbia voluto rappresentare solo la passione, e fa dipendere le miniature dalla parte del Vangelo apocrifo di Nicodemo che porta il nome di *Acta Pilati*, nella quale appunto si mettono in relazione col processo di Cristo le scene della guarigione del cieco, delle dieci vergini, della resurrezione di Lazzaro; centro del ciclo di rappresentazioni è l'ultima cena che ha un così ampio svolgimento. Ricostruendo l'ordine delle miniature, come noi già abbiamo fatto, la serie corrisponderebbe esattamente alla liturgia greca.
Kondakoff accetta anch'egli questa spiegazione, come pure fa il Kraus, il quale assai bene scrive che la stretta ed intima corrispondenza delle composizioni, con la liturgia della settimana di passione della chiesa greco-alessandrina, appare evidente.
Haseloff invece combatte queste conclusioni: non possono le miniature dipendere dai *Gesta Pilati*, perché in essi non si fa menzione della cacciata dal tempio e della parabola del samaritano.
Quanto alla corrispondenza con la liturgia greca, Haseloff per combatterla si rimette all'autorità del Pokrovskij, il quale sostiene che le miniature del Rossanese non sono che *disjecta membra* (frammenti sparsi) di un insieme; l'artista avrebbe scelto le storie prin-

cipali dei quattro Evangeli ponendole in principio del Codice, sistema che si vede adoperato anche in altri codici.
Noi non possiamo in nessun modo accordarci con Pokrovskij e Haseloff, e le ragioni sopra esposte ci persuadono che non può trattarsi di illustrazione storica.
La corrispondenza con la liturgia della settimana santa nella chiesa greca è quasi completa: nel primo sabato si legge la resurrezione di Lazzaro; la domenica l'ingresso di Cristo in Gerusalemme; il lunedì la cacciata dei mercanti dal tempio; il martedì la parabola delle dieci vergini; il mercoledì il convito in casa di Simone; il giovedì la lavanda dei piedi, l'ultima cena, la preghiera in Getsemani e il tradimento di Giuda; il venerdì la passione di Cristo in cui entra il giudizio di Pilato.
Pokrovskij, dal canto suo, osserva che non sappiamo se tale uso della liturgia sia così antico (ma niente può contraddire la possibile antichità; anzi questa si deve dedurre dal Rossanese) e che nel numero delle storie ricordate nella settimana di passione mancano ad ogni modo due delle storie del Rossanese, la guarigione del cieco e la parabola del samaritano.
Ussov riferisce queste due rappresentazioni alle letture del sabato della prima settimana di quaresima, e alla quarta settimana.
Pokrovskij nota però che nel sabato della prima settimana si legge invece la guarigione dell'uomo della mano secca, e non del cieco.
Questa unica divergenza però a nostro giudizio non basta ad escludere il significato liturgico della illustrazione del Rossanese.
Anche il trovare i due fatti delle dieci vergini e del samaritano pietoso rappresentati non storicamente, ma simbolicamente, ci spinge sempre più alla conclusione che lo scopo delle illustrazioni sia liturgico: abbiamo già visto come solo il carattere liturgico può spiegare la rappresentazione della cacciata dei mercanti in cui l'episodio principale non è quello di Cristo che colpisce i profanatori, ma di Cristo che parla coi sacerdoti, in riferimento alle parole di Matteo XXI, 23-27, che si leggono appunto nel lunedì santo.

Esame stilistico

Il Codice Rossanese ha una forma stilistica alta. Si presenta corretto nelle linee, moderato nei movimenti, ma libero interamente dalle rigide regole della simmetria.
Il miniatore riesce a darci delle composizioni armoniche ed equilibrate, in cui gli elementi sono ottimamente fusi in un solo insieme, riuscendo a collegare in modo armonico tra di loro le varie parti e realizzando così un'unione perfetta.
La miniatura della resurrezione di Lazzaro, a questo riguardo, è un vero capolavoro e risulta difficile ritrovare in altri testi tanti elementi raccolti così bene in un unico quadro.
Alla facilità della composizione il miniatore del Rossanese aggiunge pure una grande perizia tecnica e un vivace sentimento del colore.
Le miniature non hanno alcuna preparazione; i colori sono posti direttamente sulla pergamena e per questo sono un poco oscurati dal purpureo dei fogli; soltanto il viso del Cristo è dipinto sull'oro del nimbo il quale evidentemente era messo prima.
I contorni delle carni nude nel Codice di Rossano sono rosei sfumati e solo per l'aureo mantello del Cristo le pieghe delle vesti sono segnate a tratti neri che sembrano tagliare la stoffa.
Le forme sono molto corrette e piene. Le persone sono di statura giusta e proporzionata. L'atteggiamento è composto e naturale. Le figure poggiano saldamente in terra, si muovono naturalmente alzando solo un piede e tenendo l'altro fermo. Le teste sono regolari, ben costruite, le fronti spaziose ed erette. Il Cristo è soave e nobile.
Le figure poste nei secondi piani sono rappresentate soltanto con le loro parti superiori, e non le inferiori che pure dovrebbero vedersi. Così è nell'ingresso a Gerusalemme (Tav. II) dove di tutto il gruppo di uomini che va incontro al Cristo non si vedono le gambe; nella purificazione del tempio (Tav. III), non si vede che la parte su-

periore del mercante che porta la gabbia; nella distribuzione del vino (Tav. VII) mancano i piedi all'apostolo dietro a Pietro.
Le illustrazioni sono disposte in una striscia rettangolare e mancano gli elementi di pura decorazione. Insomma non c'è niente di più del necessario.
Le miniature non hanno cornici, tranne i due quadri di Pilato, circondati da una sottile linea a semicerchio, e le figure di San Marco con la Sofia poste sotto un arco. Non hanno nemmeno alcuna linea di contorno.
Mentre è motivo di decorazione la cornice presente intorno all'epistola di Eusebio a Carpiano (Tav. X), dove si vedono in alto due colombe nere, con ali bianche e nastro svolazzante intorno al collo, che si ritrovano anche sul davanti della tavola nell'ultima cena (Tav. V).
Il frontespizio delle tabelle dei canoni (Tav. IX) ha il titolo racchiuso entro una cornice rotonda decorata a ventagli intersecati. Porta in quattro medaglioni i busti degli Evangelisti. L'uso di un cerchio che occupa il centro della pagina nel titolo dei codici è comune in Oriente
Il bel motivo decorativo dei ventagli che si intersecano è poi tutto orientale: i ventagli sono di vari colori, dal grigio quasi nero, all'arancione, al turchino, al roseo, e di bellissimo effetto. Peculiari anche i diversi toni di colore, che nel centro sono sempre più chiari, facendosi più intenso gradatamente verso gli angoli.

Le architetture

La tipologia delle città è rappresentata con un recinto di mura con torri e merli, costruite in pietre quadrate, e nell'interno case con tetti a squame, o cupole, o fabbriche semi-circolari. Le porte della città sono sempre ad arco.
Il tempio nella cacciata dei mercanti (Tav. III) è preceduto da un portico a colonne scanalate, con capitelli a fogliame, coperto da un tetto rosso a squame; in fondo a sinistra si eleva l'ingresso del tempio, sormontato da timpano; dall'architrave scende una corta tendina. La porta che divide in due la miniatura della parabola delle

dieci vergini, con gli stipiti a cassettoni, s'incontra anche in altre raffigurazioni.
La pagina in cui è figurato Marco con la Sofia è veramente di una straordinaria ricchezza per la decorazione architettonica: l'Evangelista è rappresentato sotto una specie di ciborio, o meglio sotto la conca di un'abside, nel cui fondo sono aperte due finestre.

Il paesaggio

Il paesaggio è semplicissimo e ridotto ai minimi elementi; il color purpureo della pergamena è stato ritenuto dal pittore, nel maggior numero dei casi, sufficiente a fare da sfondo alle sue figure. Solo qualche volta viene introdotto il paesaggio per necessità, come ad esempio nella preghiera di Cristo in Getsemani; altrimenti non abbiamo che qualche elemento isolato come alberi e piante.
Il terreno è indicato da una linea verde ondulata e nei rami d'albero tenuti dal popolo nell'ingresso di Cristo a Gerusalemme, l'Usov riconosce la *phoenix dactylifera*, propria della Siria e dell'Africa del nord.

Gli animali

Gli animali della cacciata dei mercanti dal tempio sono già stati studiati dall'Usov e dal Liidtke. Usov vede nelle capre il tipo che si trova nel basso e medio Egitto, e nei buoi gibbosi il *bos africanus*.
Il Liidtke dice invece che il bue gibboso è proprio della Siria e dell'Asia Minore, ed esclude l'Egitto.
Anche la pecora dalla lunga coda e l'asino dalle lunghe orecchie, che appaiono nel Rossanense, ci riportano alla Siria o all'Asia Minore. Queste le conclusioni del Liidtke sostenute da validi argomenti che bisogna ritenerle giuste. A noi preme di osservare come nei codici occidentali non compaiono mai animali simili e come questo fatto escluda, insieme con tante altre ragioni, la provenienza del Rossanense dall'Italia Meridionale.

I gesti

Nel Rossanense, i gesti e i movimenti delle figure sono molto vivaci.
I diversi sentimenti sono espressi a meraviglia dai gesti: il dolore, la sofferenza, la supplica, la preghiera, il terrore, sono rappresentati con gesti pieni di vita.
Il Cristo che prega nell'orto, con la faccia quasi poggiata sulle mani distese sul terreno, sta in una forma che è consueta nell'arte bizantina; il gesto con cui il popolo accompagna il grido «*Barabba*!», nella Tav. XIV, è veramente energico e forte.

Il vestiario

Cristo ha la tunica turchina, le persone del popolo portano sempre alti calzari, o vanno a piedi nudi, come il cieco e uno dei mercanti scacciati, e si distinguono per questo dagli apostoli, dai discepoli e dai sacerdoti che hanno i sandali.
Inoltre il popolo si distingue dai discepoli perché porta la penula, mentre quelli hanno il pallio.
Pilato e i suoi funzionari hanno la clamide lunga con un grosso pezzo di panno quadrato di diverso colore cucito sul davanti: sulle clamidi bianche, gialle, rosse, azzurre, il quadrato è sempre di color turchino.

BIBLIOGRAFIA CITATA DA ANTONIO MUÑOZ

Graeven Hans, *Recensione a Rewiev of Haseloff, Gottingische Gelehrte Anzeigen*, 1900.

Haseloff Arthur, *Codex purpureus Rossanensis, Die Miniaturen der Evangelienhandschrift von Rossano*, Berlin 1898.

Kondakov Nicodemo, *Histoire de l'art byzantin considerée principalement dans les miniatures*, Paris 1886.

Kraus Franz Xaver, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg 1896.

Ludtk Willie, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*, Greifswald 1897.

Pokrovskij Nikolaj, *Sketch of Monuments of Orthodox Iconography and art*, San Pietroburgo 1894.

Stuhlfauth Georg, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg 1896.

Usov German Alekseevich, *The Miniatures of the Grek Gospel Book of the sixth century discovered in Rossano, Antiquites*, Studi della Reale Società Archeologica di Mosca, Mosca 1881.

von Funk Franz Xaver, *Die Zeit des Codex Rossanensis*, 1896.

von Gebhardt Oscar Leopold, *Die Evangelien des Matthaeusus und desMarcus aus dem Codex Purpureus Rossanensis, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, I 4 Leipzig 1883.

von Gebhardt Oscar Leopold - von Harnack Adolf, *Die Ãoeberlieferung der griechishen Apologeten des zweiten Jahrhunderts in der alten Kirche und im Mittelalter.* Leipzig 1893

von Harnack Adolf, *Evangeliorum Codex Graecus purpureus Rossanensis*, Leipzig 1880.

INDICE

Introduzione 3

Tavola I. La Resurrezione di Lazzaro 5
Tavola II. L'entrata di Gesù in Gerusalemme 9
Tavola III. La cacciata dei mercanti dal tempio 13
Tavola IV. Le vergini sagge e le vergini stolte 17
Tavola V. L'Ultima Cena e la lavanda piedi 21
Tavola VI. La distribuzione del pane 25
Tavola VII. La distribuzione del vino 27
Tavola VIII. Gesù in Getsemani 31
Tavola IX. Frontespizio delle tabelle dei canoni 35
Tavola X. Cornice dell'epistola di Eusebio 39
Tavola XI. La guarigione del cieco nato 41
Tavola XII. La parabola del samaritano pietoso 45
Tavola XIII. Cristo davanti a Pilato 49
Tavola XIII. Pentimento e morte di Giuda 51
Tavola XIV. Gli Ebrei scelgono tra Cristo e Barabba 53
Tavola XV. Marco Evangelista 59

Cristo, gli apostoli e i profeti nel Codice Rossanese 63
Carattere e valore delle illustrazioni del Codice di Rossano 67
Esame stilistico 71

Bibliografia citata da Muñoz 75

Le preziose miniature del **Codex Purpureus Rossanensis** *illustrate e spiegate da un grande storico dell'arte*

Antonio Muñoz (Roma, 14 marzo 1884 - Roma, 22 febbraio 1960) è stato uno storico dell'arte e dirigente delle Soprintendenze italiane. Libero docente in storia dell'arte all'Università di Napoli, Soprintendente ai monumenti del Lazio, Ispettore generale delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma, ha lavorato alla trasformazione urbanistica di importanti zone del centro storico romano e ha diretto alcuni importanti restauri di chiese romane.
Fondatore e primo direttore del Museo di Roma, ha lasciato una copiosa pubblicistica.

Martino Antonio Rizzo, rossanese trapiantato a Firenze, appassionato di storia locale calabrese, autore di libri e articoli, ha fondato il sito
www.AnticaBibliotecaCoriglianoRossano.it